دلالة الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر
(مقاربة سيميو أسلوبية لبنية التوازي لدى محمود درويش)

SIGNIFICANCE OF RHYTHM IN CONTEMPORARY POETIC DISCOURSE
(Simeo's stylistic approach to the parallel structure of Mahmoud Darwish)

الطالبة: بن سعيد إيمان
bensaid1984imene@gmail.com
إشراف: أ.د نور الدين صبار
مخبر الدراسات النقدية والأدبية واللسانية
جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس (الجزائر)

تاريخ الإرسال: 2019/04/08 **تاريخ القبول: 2019/04/16** **تاريخ النشر: 2019/06/03**

ملخص:
يعتبر الشعر المعاصر انعكاسا إبداعيا لقدرات اللغة الصوتية والدلالية، إذ يفرض عليها انزياح عن الأطر القديمة لترق إلى تأسيس رؤية شعرية جديدة تمنح النص قوة الاستمرار والتأثير. وبغية تحقيق هذه القفزة النوعية في كسر المألوف الشعري وتجاوزه، لجأ الشاعر المعاصر إلى العديد من الظواهر الفنية التي أسهمت في تشكيل بنائه ومضامينه، ومن هذه الظواهر نجد التوازي كقيمة أسلوبية وصورة فنية جمالية، يضفي على النص الشعري حالة جمالية يوظفه الشاعر لتأكيد فكرة بعينها وجعلها بؤرة عمله الإبداعي. وتتمحور إشكالية الدراسة حول إبراز دلالة الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر من خلال مقاربة سيميو أسلوبية لبنية التوازي والكشف عن جماليته في لغة شعر محمود درويش، وتكتسب أهميتها من كونها دراسة تطبيقية على شعر محمود درويش بغرض الكشف عن مدى قصدية الشاعر في توظيف آلية التوازي وأهميته في العمل الإبداعي، وتحقيق وظائفه الجمالية والدلالية.

الكلمات المفتاحية: القصيدة المعاصرة، التوازي، الدلالة، الإنزياح، محمود درويش

ABSTRACT **:** *Modern poetry is an innovative reflection of the abilities of the language of sound and semantics, as it is forced to move away from the old frameworks to create a new poetic vision that gives the text the power of continuity and influence. In order to achieve this qualitative leap in breaking the poetic tradition and overcome it, the contemporary poet resorted to many of the technical phenomena that contributed to the formation of its structure and implications, Among these phenomena is parallelism as a stylistic value and an aesthetic artistic image, which gives the poetic text an aesthetic state that the poet employs to emphasize a particular idea and to make it the focus of his creative work.*

The problem of the study focuses on highlighting the significance of the rhythm in the contemporary poetic discourse through Simeo's stylistic approach to the structure of parallelism and revealing its beauty in the poetry of Mahmoud Darwish, Its importance is derived from being an applied study of Mahmoud Darwish's poetry in order to reveal the extent of the poet's intention to employ the mechanism of parallelism and its importance in creative work and to achieve its aesthetic and semantic functions.

Keywords: ***Contemporary poem, parallelism, significance, displacement, Mahmoud Darwish***

1. مقدمة:

شكلت القصيدة الحديثة والمعاصرة تميزا وتفردا وتفننا في بلورة ذاتها من أجل أخذ مكانتها وايصال رسالتها، فاتخذت من التجديد سواء على مستوى المضمون أو الشكل أو الأسلوب منهجا تسير عليه، وقد ساهم ذلك في إعطاء الدراسة الأدبية أبعادا جمالية أكثر عمقا وفهما من خلال البحث عن مكامن الجمال في

العمل الفني، تلك الوظيفة المشتركة بين كل من المبدع والقارئ من أجل إعطاء العمل الإبداعي دلالات ومعان عديدة ومولّدة.

ولعل من أهم التجارب الشعرية الفريدة التي لاقت اهتماما وشهرة واسعة في الشعر العربي الحديث، هي التجربة الشعرية لمحمود درويش. ولما لشاعرنا من قدرة في توظيف الأساليب الشعرية التي تستحق الدراسة.

قد لاحظ بعض الدارسين أن التوازي عند محمود درويش فضلا على كونه أداة إيقاعية متميزة، يحقق نمو البنية الدلالية باعتبارها من الروافد الأساسية التي ينهض عليها الإيقاع الداخلي، يتوالد خلالها كثير من الصور في لقطات مضاعفة ملحة على إيحاء مقصود، مفجرة لها في دائرة إيحائية واسعة. لذا نجده قد وفر هذه المرتكزات البنائية للحصول على القيمة الدلالية للقصيدة، والعمل الإبداعي لها.

من هنا، وبعد الاطلاع على ما توفر من دراسات تناولت شعر محمود درويش وتحليل الخطاب الشعري. انطلقت إشكالية الدراسة على النحو التالي: إلى أي مدى يمكن الكشف عن العمق الفني والدلالي لبنية التوازي في شعر محمود درويش ؟

وبيد أن الدراسة تتناول جمالية القراءة في شعر محمود درويش. لذا فإن الهدف المرجو منها يكمن في التنقيب عن البنى الجمالية والدلالية للتوازي التي استطاعت مناهج النقد الحديثة أن تستنطقها وفق إجراءاتها التحليلية. و عليه تهدف الدراسة إلى دراسة آلية التوازي وأهميته في العمل الإبداعي، وتحقيق وظائفه الجمالية والدلالية.

وتبنت الدراسة المنهج التحليلي بصفته من المناهج التي تستطيع فك الكثير من الرموز والكلمات في النص الشعري، والكشف عن مواطن الجمال اللغوية والفنية للتوازي، وبالتالي سبر أغوار المتون الشعرية لمحمود درويش والمعرفة بنسيجها النصي.

هذا وقد اعتمدت الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع العربية. أفاد البحث منها إفادة كبيرة . وعليه كانت هذه الدراسة محاولة اقتراب من هذا المنهج وتطبيقه وفق الآتي:

2. التوازي في الدرس البلاغي وعند اللسانيين:

1.2التوازي في الدرس البلاغي:

إن موضوع التوازي التركيبي من المواضيع التي حظيت باهتمام الدلاليين والبلاغيين القدامى قبل المحدثين، وذلك لما له من أثر جمالي يُزين النص الإبداعِي. ويعْتبر النحاة العرب القدامى السبّاقون في دراسة الظواهر اللغوية على أنواعها، فكان من ذلك التوازي الذي أجملته الدراسات العربية القديمة «فالبلاغة العربية القديمة احتفلت بهندسة البيت الشعري احتفالا كبيراً، وراعت أن تكون عناصر البيت الشعري التركيبية والصوتية متساوية إلى حد بعيد، فهناك تماثلات وتقابلات تعمّق هندسة البيت الشعري، وربما تمتد هذه العناصر لتشمل أكثر من بيت، أو تتوسع دائرتها لتشمل مقطعا أو مقاطع من القصيدة»[1].

فمن الدراسات البلاغية العربية القديمة ما جاء على لسان قدامة بن جعفر أثناء دراسته للسجع وأنواعه، يقول: «و أحسن البلاغة: الترصيع والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من

لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة التمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقييم باتفاق النظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني»[2]، وقد تناول **قدامة** الضوابط البلاغية والمحسنات اللفظية، وهو وإن جاء مجملا دون تفصيل، إلا أنّنا نلمس الخطوط العريضة للظاهرة البلاغية.

و تعتبر دراسات ابن الأثير والنويري والقزويني والجرجاني والسيوطي من الدراسات المهمّة التي أسست لهذه الظاهرة وعدّته ضربا من السجع، يقول النويري: «و السجع أربعة أنواع، وهي: الترصيع والمتوازي والمطرّف والمتوازن... وأما المتوازي: فهو أن يراعي في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن اتفاق الحرف الأخير منها»[3]. وعليه فقد أجمع بين اتفاق الحرف الأخير من الكلمتين (مبدأ الأجناس الصوتية) وبين اِتفاق الفواصل في الوزن (التجانس الخطي).

مع هذا التفصيل ترجع الريادة الحقيقية لدراسة التوازي إلى أبي هلال العسكري في كتابه الصناعتين تحت باب (في ذكر السجع والإزدواج)[4] ، حيث نلفيه يستعمل التوازي لوجهين: الأوّل بمعناه اللغوي كالمواجهة والمقابلة، والثاني كونه جزءاً من السجع على شرط البراءة من التكلّف والخلو من التعسف.

إضافة لدراسة **أبي هلال** عيوب الازدواجية من باب التوازي، وعليه كانت دراسته لهذه الظاهرة مبنية على الوزن بوصفه مقولة بنيوية، لذا خصّص له حيزاً واسعاً وجال وأفاض في ذكره، وهذا ما يجعل من «الصناعة ضربا من البناء الهندسي الذي يقوم على تخير الألفاظ تخيّر دقيقا»[5].

2.2 التوازي عند اللسانيين:

قبل الإفضاء إلى الخوض في تبين ظاهرة التوازي لدى المحدثين أردنا التنويه إلى ما ذهب إليه السجلْماسي الذي يعتبر من متأخري القدامى الذي وسّع مفهوم التوازي، حتى إنه يمكن القول أن الدراسات الغربية الحديثة متفرعة عنه «إن الشعرية الحديثة، خاصة الشعرية اللسانية، لم تخرج عن الإطار العام الذي رسمه السجلماسي، ويعتبر رومان جاكبسون (R. Jakobson) صاحب الأثر الأكبر في تحديد مفهوم التوازي، حيث نبّه أن أساس اللغة الشعرية الربط بين عنصرين، مستخدماً في ذلك مبدأ التقابل الثنائي في تحليل الظواهر اللغوية، ويعمّق جاكبسون دراسته لظاهرة التوازي وذلك من خلال: «مستوى تنظم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وتركيب الترادفات المعجمية، وتطابقات المعجم التامة»[6].

يجمل هذا التصور أنساق الأشكال البيانية للتراكيب اللغوية، وأثرها في حيزاته للانسجام الواضح، ومن هنا انطلق في دراسته للتوازي من إسقاط مبدأ المماثلة على محور التراكيب لهيئة تقابلية، اِستناداً إلى قضايا شعرية تكرارية، من علمي البديع والعَروض، والتي تحتاج توازنا وتعادلا اِلزاميا بين السطور المتجاورة[7]، وهو عنده ظاهرة تشمل الشعر والنثر. وبهذا يكون التوازي ظاهرة أسلوبية ضمن ثنايا النص، وتبرز قيمتها من خلال تكرار البنيات النحوية والصرفية والمقطعية في كل سطر مانحة للشاعر بنية مسبقة

جاهزة، ليستند إليها في أبيات تالية. وقسّمه إلى نوعين: التوازي الصوتي ويعتمد على الصوت المفرد للكلمة، والتوازي الغير صوتي ويقصد به اللغوي.

على هذا الأساس اتفقت مصاب التعريفات المختلفة من طرف النقاد للتوازي في اتجاه أنه: «عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية»[8]، فهو عنصر هام في تشكيل المنجز الشعري وانتظامه وترتيبه فهو منهجية شاملة للتحليل حسب رأي محمد مفتاح: فهو ذو قيمة أدبية رفيعة لأنه: «خاصة أساسية في الأشعار العالمية»[9]. ولقد قسمه إلى قسمين، هما:

- **التوازي الظاهر**: عرفه «بما تكافأت بنيته ومعناه تكافؤا كليا أو جزئيا»، وتبصره العين في تشابه الفقرات وهذا النوع تندرج تحته أصناف أخرى على النحو الذي يوضحه الشكل رقم 1:
- **التوازي الخفي**: يعتمد على البصيرة الفكرية، فنتجاوز «ما هو ظاهر إلى ما هو خفي، وما هو سطحي إلى ما هو عميق حتى لا يمكن إثبات النظام والإنتظام»[10]، مما يضفي على النص سمة التماسك والإتساق.

أمّا الدكتور عبد المالك مرتاض فقد ردّ التوازي إلى الإيقاع، والذي يتفرّع عنه نوعين: أوّلهما الإيقاع المركّب الذي عدّه مزيج بين الوزن والقافية مع حروفها، والثاني الإيقاع المركب، الذي عرف لدى القدامى تحت مصطلح «المماثلة»، ولا يتشكل إلا بتشابه البنى الداخلية والخارجية لتنتج إيقاعا متوازيا تخدم المعاني الكبرى وتراكيبها[11].

إذا كان من المتفق عليه، أن التوازي شكل «من أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب... وكلما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعري»[12]، فإن هذا التماثل لا يعني التطابق أو التناظر.

3. التوازي وأثره الهندسي الديكارتي لدى محمود درويش

1.3 التوازيات المتشعبة:

1.1.3 توازيات الفضاء:

تشكلت قصيدة **جبين وغضب** من ديوان **آخر الليْل**[13] من ثلاث توازيات مقطعية، حيث نجد:

المقطع الأوّل:
- من البيت الأول = (وطني! يا أيها النسر الذي يغمد منقار اللهب)
- إلى البيت العاشر= (كي نشهد ميلاد صباحك)

المقطع الثاني:
- من البيت 11= (أيها النسر الذي يرسف في الأغلال دون سبب)
- إلى البيت 14= (سيفا من لهب)

المقطع الثالث:
- من البيت 15= (و أنا لست جديراً بجناحك)
- إلى آخر القصيدة

وقد جعلنا معيار الإنتقال من ضمير إلى آخر للتقطيع، إذ يتضح أن القصيدة منظمة بكيفية تجعل الانتقال من ضمير المتكلم إلى المخاطب، ثم العودة إلى المتكلم إذ نجد:

المقطع الأوّل ← الأنا الشاعرة

المقطع الثاني ← المخاطب

المقطع الثالث ← الأنا الشاعر

بينما خصت الروابط بضمير المتكلم وقرنت بداية مقطع (الثاني والثالث) بروابط الوصل السببي بالنسبة للمقطع الثاني، والوصل الإضافي للمقطع الثالث. ومما سبق يمكن إعادة تنظيم فضاء القصيدة وفق الشكل رقم 02 :

إن هذا التوزيع الذي أنجزناه تتحكم فيه الحواس، إذ هو مجرّد أداة التنظيمية لتحديد النصّان المتوازيان 1 و2 بالنسبة لبؤرة الأنا الشاعرة، والتوازي الحاصل في خضم الانتقال من الأنا إلى المخاطب (أيها).

2.1.3 التوازي الوامض:

عرّفه الناقد عبد القادر فيدوح بتئبير الفضاء معتمداً على الشكل البصري لكتابة القصيدة المعاصرة كونه نص مغيّب في البياض، يقول: «إن الشاعر يوظف البياض بوصفه نصا موازيا داخل النص، وأن المتلقي يجد نفسه أمام نصين: (نص حاضر في المكتوب ونص مغيب في البياض)، يتشاكلان فيما بينهما... يجعل منها شكلا متوازيا مع المتن، سواء عن طريق الترغيب أم عن طريق الترهيب»[14].

كان من ذلك عملية إضفاء النص الموازي المتوازي خلف إضفاء البياض. أراد من ورائها محمود درويش «العيش والتفرد بنفسه بعدما أصابه الألم والآهات، الفياض بالنسبة له المكان اللامتناهي، والذي لا يعلمه أحد سوى الخالق»[15]. فغيبه الشاعر رغم وجوده الميتافيزيقي وطرحه عبر نسق مختلف يتوازى ظاهرياً مع النص المعطى. ولنا في هذا المقام أمثلة كثيرة من إبداع محمود درويش، نأخذ كمثال قصيدة **الرجل ذو الظل الأخضر**، حيث يقول محمود درويش:

«نرى صوتك الآن ملء الحناجر

زوابع

تلوَ

زوابع

نرى صدرك الآن متراس ثائر

و لافتة للشوارع

نراك

نراك

نراك..

طويلا

...كسنبلة في الصعيد

جميلا

... كمصنع صهر الحديد

وحراً

... كنافذة في قطار بعيد...
ولست نبياً»[16].

يجد الشاعر ضرورة لإفراغ اللغة من وظيفتها الجوهرية عن طريق تحويل البنية اللغوية إلى بنية طباعية دامجاً إيّاها مع سيولة السواد عبر رابط التوازي الفضائي، لتتحول البنية إلى وجود أيقوني جاهداً إلى تجسيد الرؤيا الجوهرية. ولعل ما يوضح الصورة في هذا المقطع الشعري، هو توازي البياض عبر حركة شاقولية للوحدات اللغوية بالنسبة للمقطع الأوّل، بحيث «تعززت بطريقة حاسمة ثقافة العين وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر.

ثم تنتقل بعد ذلك الصنعة التصورية إلى حركة تدريجية بتغيير الإتجاه الأفقي للسطر، إلى الاتجاه المائل. وكأن الرؤية هنا تقترب شيئا فشيئا من المتلقي، ليختم بعد ذلك بحركة متناوبة جاعلا المتلقي في حالة مد وجزر مع النص. وهذا التلاعب بالحيز المكاني في التصميم الطباعي للمنجز الشعري لا يخلو من مغزى، وخاصة في مثل هذا النص بالحركة.

بحسب ما سبق، يتضح أن الشاعر على تقنية موزارت نصين لكل مقطع يسيران في خطين متوازيين، واضعاً القارئ رهن مرجعيته. وذلك عبر علامات غير لغوية (أحاسيس وشحنات انفعالية) مصاحبة لإلقاء النص الشعري، من شأنها تجسيد المعاني من خلال التشكيل بالصوّت أو التشكيل بحركات الجسم. أمّا النص المكتوب فهو مجرّد لأنه خالٍ من هذه السمات.

2.3 التوازي الصرفي:

يمكن القول: بأن مفهوم التوازي الصرفي قائم على أساس من التشاكل الصرفي بين الوحدات الصرفية المكوِنة للمركب اللغوي، فيضفي عليه التجانس والإنسجام، إضافة إلى التناسق الصوتي في تشكيل عناصر هذا التوازي[17].

1.2.3: توازي الأفعال

يتجلى مفهوم توازي الأفعال في المنجر الشعري اِستناداً على التحليل اللساني في بلورة أدوات صارمة، يمكنها أن تبرز الصياغة اللغوية الحاملة للأفعال، كونها تعتمد في بنيتها السياقية مفهوم اِستمرارية العمل والحركة سواءً أكانت ماضية أو مضارعة أو صيغة الأمر، لينقل الشاعر نفسية المتلقي من الرتابة إلى الحركة داخل السياق الذهني للنص.

أما بالنسبة لقصيدة **موت آخر... وأحبك** من ديوان **أحبك أو لا أحبك** نلمس إضفاء الطابع الدرامي، محاولا وصف وإبراز حالة الشاعر المتأثر بالألم والوجع، لكن التخيل الفني أو التخيل الذي يعمل على إنزياح النص مثلما يوضح المقطع التالي:

« إلى أين أذهب؟
إن دمائي **تطاردني**، والحروب **تحاربني** والجهات
تفتشني عن جهاتي
فأذهب في جهة لا تكون

كأنّ يديك على جبهتي لحظتان
أدوار – أدوار
و لا **تذهبان**
أسير– أسير
و لا **تأتيان**
كأن يديك أبد»[18].

نلاحظ بروز واضح للأفعال المضارعة حيث نلمس تلازم بين بروز الروح الفردية المتكلمة وتطبيقاتها اللغوية **(أدور،أسير)** المتعلقة بالذات الشاعرة **(تطاردني، تحاربني، تفتشني)**، وبين بروز المثنى الغائب حسب السياق اللغوي **(تذهبان، تأتيان)**. كل هذه الأفعال المضارعة أضفت على المقطع الشعري الطابع الدرامي لأنّ: «لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع الذي يجري ولا ينقص، ولغة القص هي لغة الفعل الماضي الذي انقضى»[19].

نجد أن محمود درويش قد اِحترم أبجديات علم الصرف العربي بإعتماده في معجمه اللغوي على الأفعال الرباعية على وزن (**فاعل**= طارد، حارب)، ثم اِنتقل إلى الأفعال الثلاثية المعتلة العين (**الفعل الأجوف**) بطريقة تنازلية ليكمل المقطع بفعل ناقص هو محصلة كل ما سبق. مما جعل المنجز الشعري ذا أفقا واسعا جداً. ونجد من ذلك قول محمود درويش في مقطع آخر من هذه القصيدة:

« **وصلت** إلى الوقت مبتعدا
لم يكن بلدا
كي أقول **وصلت**
و ما **كان**– حين **وصلت** سدى
كي أقول **تعبت**
و ما **كان وقتا** لأمضي إليه ...
وصلت إلى **الوقت** مبتعدًا
لم أجد أحدا
غير صورتها في إطار من الماء
مثل جيني الذي **ضاع** بيني
و بين رؤاي سدى!
سمعت دمي
فاستمعت إليك
مشيت »[20].

يقدم لنا الشاعر الزمن الماضي كنقطة مركزية في بناء النص الشعري، كونه الحدث الذي وقع وإنتهى ليعبّر عن الحدث التام المنقطع، بحيث يعتبر ذا أهمية فنية كبيرة وعنصر أساسي في تشكيل البنية اللغوية.

يحمل في ثناياه قيم شعورية ترتكز على اِستحضار قِيَم الماضي والذكريات، حيث تجسد ظهوره 11 مرّة و بنسبة 78% في هذا المقطع الشعري. وعليه كان إضفاء الزمن الماضي طاغيا.

وبإعادة تضيف هذه الأفعال حسب حقولها الصرفية، يتبيّن لنا نمو القصيدة عبر الفضاء التصويري التالي:

أ - الإتجاه القائم على سلسلة الـ«أفعال الماضية المسندة إلى ضمير المتكلم (الذات الشاعرة):

تتم حركة الأنا عبر الأفعال التراكمية والتكرارية، لتتجسد تصورياً في الفضاء الجغرافي المنعدم عبر عبارات النفي المتناوبة المتقطعة والغير مكتملة من خلال (لم يكن بلدا)، (و ما كان وقتا)، (لم أجد أحدا)، فينقطع المكان والزمان بالنسبة للذات بصفة مباشرة فهي متوازية مع أفعال ذات بُنى صرفية ماضويّة لتعميق الحس اللا تجدر في الفضاء المكاني والفضاء الزماني وأفادت الدلالة في هذا السياق على الحدث في الزمن المنقطع. وهو حدث يحكي وقائع الشخصية الشاعرية بلمسات دالّة على اليأس والفراغ بالمركبات اللغوية (وصلت سدى)، (الوقت مبتعدا)، (إطار من الماء)، (رؤاي سدى)، (دمي) التي تضع الذات موضع مأساوي.

ب- الاتجاه على تناظر الثنائيات:

نلمس هذا التشابه على مستوى العلاقة التي تبعث رؤيا القصيدة، لأنها تحتل مواقع ذات دلالات عميقة، فولدت صور شعرية مفصلية تجلت عبر الثنائيات (وصلت/تعبت) و (وصلت/مشيت) ليضع الشاعر الذات على علاقة مباشرة مع اليأس والقهر، متوازية مع الثنائية المتجسدة بالفعل الصحيح والفعل المزيد لتأكيد الصورة السابقة. حيث توازت الأفعال السابقة عبر ثنائيات مرآتية تؤكد بعضها البعض. وهذا ما قصده يوري لوتمان عندما أشار إلى أن «التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأوّل بعلاقة أقرب إلى التشابه»[21].

أمّا بالنسبة لتوازي أفعال الأمر في شعر محمود درويش، فالأمثلة كثيرة، نذكر منها: قصيدة **الرمادي**:

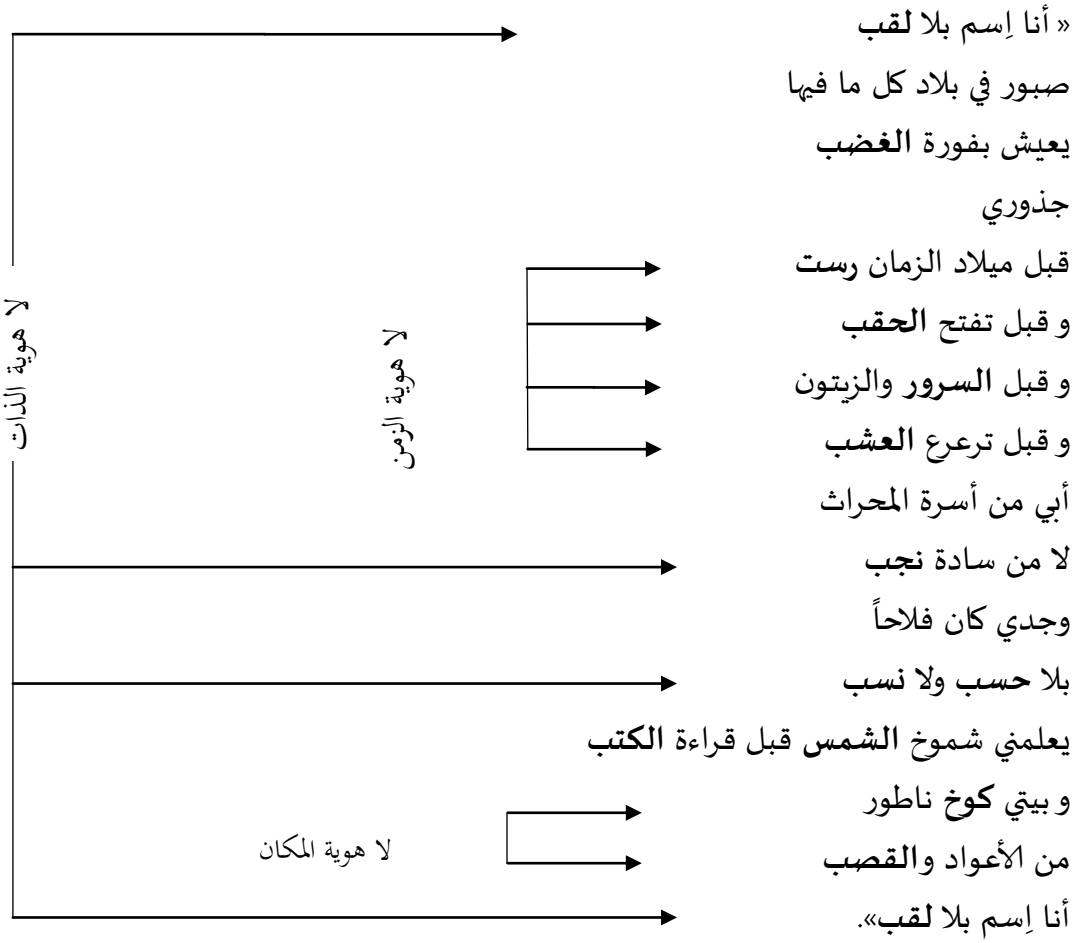
«**كوني** حائطي أو زمني
كي أطأ الأفق الرمادي
و كي أجرح لون المرحلة
من رآنا ضاع منَّا
في ثياب القتلة
فاذهبي في المرحلة
اذهبي
و انفجري بالمرحلة!.»[22].

إن قراءة البنية الأخيرة من هذا المقطع، تحيلنا إلى تناص واقع مع الآية القرآنية: «يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَادْخُلِي جَنَّتِي»[23]. تستحضر هذه البنية الآية القرآنية التي تشير إلى التبشير بالجنة عند الموت، وهو اِستدعاء ذكي بالنسبة للشاعر يوحي لنا بالحياة

السعيدة بعد الإستشهاد. و من الجانب التركيبي توازت أفعال الأمر المسندة إلى المخاطب المؤنث لتدل على أمر مطلوب تحقيقه في زمن مستقبل، وله علامتان: دلالته على الطلب، وقبول نون التوكيد. وذلك عبر علاقات اِستهلالية مجازية اِستناداً على اللغة الطبيعية بتكرار البنية الصرفية (**اِفعلي**) بالأفعال التالية (**اِذهبي- اِنفجري**)، تؤسس لتواز معجمي صرفي في آن واحد محدد مسار السياق.

2.2.3 توازي الأسماء:

الاِسم في نظر أحمد الحملاوي هو: «ما وضع ليدل على معنى مستقل بالفهم ليس الزمن من جزء منه مثل: رجل، كتاب»[24]. وارتباط القصيدة بعناصر اسمية يجعل التعامل معها أمراً بالغ الحرج. وسنحاول رصد ظاهرة التوازي من خلال الأنساق المعجمية التي رسمها البناء العام للقصيدة الموسومة **ببطاقة هوية**[25]:



بالنسبة لهذه القصيدة نستطيع بطريقة شبه تراتبية التقاط نهايات غالبية الأسطر التي تكوّن قافية في هذا المقطع الشعري بتماثل صوتي وصرفي عبر توازي الأسماء الثلاثية المبنية على وزن فَعَل= لقب، الغضب، رست، نجب، حسب، نسب، قصب، لقب. وهذه التعابير الإسمية المعبّرة عن اِنقطاع الذات عن المكان والزمان والهوية تشكلت بعبارات النفي (**بلا لقب**) بحركة تكرارية (البيت1 ورقم 16) عبر تنامي سياقي للبنية اللغوية بسلسلة تنكريرية (لقب، رست، نجب، حسب، نسب، قصب،كوخ) تشي بعدم اِعتباطية هذا الخيار الأسلوبي. وهذا التراكم للمكون التنكيري المتوازي أضفى للبنية العميقة بُعداً لا نهائيا وغير محدد، أنكر فيه الشاعر التغير الوجودي للذات العربية بسلب الوطن، وجسّد هذا الإنكار لغةً بملامح فَقْد الهوية.

كما نلمس اِعتماد الشاعر على التعريف بالألف واللام للاسم الثلاثي (**الغضب**) لتضخيم المعنى الدلالي للمكوّن اللفظي، على ما تأكده الأبيات الأخيرة من هذه القصيدة:

و لكني إذا ما جعلت
آكل لحم مغتصبي
حذار حذار من جوعي
و من غضبي
فقد اختزل هذا المعنى كلّه

فقد اِختزل هذا المعنى كله في المكون اللفظي المعرّف (**الغضب**) المتجسد وسط السلسلة التنكيرية، وهو يتوازن مع الأبيات الأخيرة للقصيدة المذكورة.

أمّا بالنسبة لبقية الأسماء اللغوية الثلاثية التي شكلت نقرة صوتية ذات علاقة بالبناء الموسيقي للقافية ولحرف الروى، خاصة بنهاية اللفظ الإسمي لحرف الباء: نجد منها ما بُنِيَ على وزن فُعْل، من ذلك: (**العشب، كوخ**)، وما بُنِيَ على وزن فَعْل: **الشمس**. و عنصر اِسمي أخير مبني على وزن فِعَل: الحقب الموازي للمركّب اللغوي (**قبل ميلاد الزمان**) الذي يضفي طاقة إضافية في حركة نمو زمن القصيدة، وهذا البعد الثلاثي الموظّف يجعل اِكتشاف ملامح التوازي أمر ميسور على مستوى البنية السطحية.

سنحاول رصد ظاهرة توازي الأسماء المعرفة عبر هذا المقطع من قصيدة **لاعب النرد**، حيث يقول فيها الشاعر:

«هو **الحب** كذبتنا **الصادقة**
فتسمعه **العاشقة**
و تقول: هو **الحب** يأتي ويذهب
كالبرق و **الصاعقة**
للحياة أقول: على مهلك، اِنتظريني
إلى أن تجفّ **الثمالة** في قدحي...
في **الحديقة** وردٌ مشاع، ولا يستطيع **الهواء**
الفكاك من **الوردة**
انتظريني لئلا تفرَّ **العنادل** منّي
فأخطئ في **اللحن**
في **الساحة** المنشدون يشدّون أوتار آلاتهم
لنشيد **الوداع**، على مهلك اختصريني
لئلا يطول **النشيد**، فينقطع **النبر** بين **المطلع**
و هي ثنائية و**الختام الأحادي**
تحيا **الحياة**

على رسلك احتضنيني لئلا تبعثرني **الريح**
حتى على **الريح** لا أستطيع **الفكاك**
من **الأبجدية** »[26]

نلاحظ نسقاً آخر من أنساق التوازين، وذلك من خلال الوحدات اللسانية (الصادقة، العاشقة، الصاعقة، الحب، الحياة...) التي تعتمد على مبدأ التماثل والتناسب، كونها تصّب نحو نفس المنحنى الدلالي وهو عشق الحياة. وتساوي هذه الكلمات في البناء الصرفي، يكوّن توازياً صرفياً ودلالياً.

3. 2.3: توازي الجموع:

شكلت قصيدة موت آخر... وأحبك من ديوان أحبك أو لا أحبك نسقا متميزاً ضمن التجربة الشعرية الدرويشية، عبّر عن ذلك الشاعر بعدّة آليات للبنية اللغوية من ذلك:

«إلى أين أذهب؟
إنَّ **الجداول** باقية في عروقي
و إنّ **السنابل** تنضج تحت ثيابي
و إنَّ **المنازل** مهجورة في تجاعيد كفّي
و إنَّ **السلاسل** تلتف حول دمي»[27].

للقافية في هذا المقطع فضل الإمساك بالمفاصل المعجمية لظاهرة التوازي على مستوى البناء الصرفي من خلال الاستناد إلى الأنا الشاعرة (المفرد المتكلّم) بنهايات المقاطع (**عروقي، ثيابي، كفّي، دمي**) التي توازت بشكل تسلسلي مع متتالية جموع التكسير (**الجداول، السنابل، المنازل، السلاسل**) شكّلت إيقاعاً محدثاً بالمقاطع الصوتية المتماثلة:

يشكّل هذا المقطع نموذجاً للإتساق على مستوى البناء الصرفي وكذا النحوي، وهذا التماثل على مستوى البِناء الصرفي: **الجداول، السنابل، المنازلن السلاسل**، جسّد تماثلا آخراً على مستوى المركبات الإسمية التي تنتمي عناصره إلى حقل دلالي واحد: **عروقي، ثيابي، كفيّ، دمي**. وهو شكل من أشكال التوازي بين البُعد الجمعي والمكوِّن الإسمي المسند إلى المتكلّم، وذلك من خلال رصد الظاهرة الفردية إلى الجماعية فهو ينطلق من الذاتية (**إلى أين أذهب؟**) ليصنع أدباً اِنسانياً.

هذه السلسلة من جموع التكسير التي توازت عبر الصيغة الصرفية «**الفعائِل**» كوّنت حيّزا دلالياً موحّداً أعطاها بُعداً فضائياَ ماديأن والذي اعتُبر تجاوزاً لإقتصار الدراسة على البنية اللغوية للجملة جسدته رؤية هاريس في منهجه لتحليل بنية النص المترابط باستخدام إجراءات اللسانية الوصفية[28].

وقد يحدث التوازي بين القصيدة وعنوانها، كما قد يحدث التوازي بين عتبة المنجز الشعري أو النص المحيط والاتجاه العام للقصيدة على جميع المستويات، لكن قد تبرز القيمة المهيمنة من خلال بروز هذا التماثل عبر مستوى معيّن مثلما لمسناه في قصيدة **الجميلات هنّ الجميلات**[29]:

«الجميلات هنَّ الجميلات
نقش الكمنجات في الخاصرة الجميلات هن الضعيفات

...

....

الجميلات كلّ الجميلات أنتِ

إذا ما اِجتمعن ليخترن لي أنبل القاتلات».

تتأسس القصيدة على تمجيد لتاء التأنيث عبر تماثل المكونات اللغوية المسندة إلى جمع المؤنث السالم بالمتتالية الهندسية للوحدات اللغوية: (الجميلات، الكمنجات، الضعيفات، القويات، الأميرات، القريبات، البعيدات، الفقيرات، الوصيفات، الطويلات، القصيرات، الكبيرات، الصغيرات، القاتلات) أحدث توازياً بالصيغة الصرفية **الفاعلات**، التي تنبع منها رؤيا القصيدة. عبر حركة تكرارية كاملة تتجسد عبر إفراغ اللغة من وظيفتها الجوهرية لمردود متزايد للمكوّن اللساني (**الجميلات**)= 80% من المنجز الشعري الإجمالي لتؤسس القصيدة المتتالية الهندسية:

باعتبار: س= الجميلات المترددة 16 مرّة في المنجز الشعري بعتبة النص، وهذا التكرار الباهر عبر قصيدة تتألف من 21 سطر تكاد أن تؤول نهاية المنجز إلى الصفر بإطغاء الحيّزات النظرية لِلوحدات اللسانية المتكررة، التي تقارب الثبات بِبُعدها الدلالي التي يتراءى للمتلقي.

3.3 التوازي التركيبي:

لا يمكن النظر لأي وِحدة لغوية بمعزل عن محاوراتها من الوحدات اللغوية الأخرى، بحيث لا يمكن قراءَة أي وحدة لغوية إلّا ضمن سياقها الذي يتحكم بمعناها وسائر الوحدات اللغوية المجاورة لها، حيث «ينطوي النص الفني على بنية داخلية وتنظيم تجسَّده العلاقات المترابطة بين عناصره أو وظائفه، ولكن لا يرادف النص النسق على الرغم من أنه قد يسهم في ترتيب مكوناته وحل شفراته»[30]. ويعني هذا، أن العلاقة بين الوحدات اللغوية لا تحمل أي معنى إلا من خلال تشابكها مع بعضها، لأنّ المعنى اللغوي يختلف نتيجة لنوع الوحدات الداخلة في التركيب ولموقعها، فاختلاف البنيات التشكيلية والمواقع الوظيفية ينتج اختلاف دلالي. وعليه فإن التوازي التركيبي يقوم أساسا على البنى التركيبية المعتمدة على التركيب والعلاقات الإسنادية بين عناصر المركّب اللغوي التي تؤثر في العلاقات الدلالية في الخطاب الأدبي، وهذا ما نلمسه في المنجز الشعري الدرويشي باتساع أبعاد الظواهر الجزئية، لتتخذ بُعداً كُليا وذلك لارتباط هذه الجزئيات بالبنية العميقة، ويتضح ذلك من خلال المقطع الشعري من قصيدة **الخبر**[31]:

« هذا الانتقال الفذُّ

من كهف البدايات **إلى** حرب العصابات

إلى المأساة **في** بيروت

من كان يموت

في تمام الخامسة؟

كان إبراهيم يستولي **على** اللون النهائيَّ
ويستولي **على** سرّ العناصر».

يتلاعب الشاعر في قصيدته بالمكان والزمان واصفا الحالات العاطفية عبر المكونات الزمانية والمكانية، مشكّلا لوحة فسفسائية جميلة في هذه القصيدة الشخصية، التي تتحدّث عبر سياقها الشعري عن شخصية المناضل إبراهيم مرزوق، وتشكّل نسق التوازي في هذا المقطع من خلال البُعد التركيبي لحروف الجر المتجلي ثمانية (08) مرات لمقطع شعري من سبعة (07) أسطر. وهذا الطغيان لأدوات الجر المتجسد بالأدوات **(في- من- إلى)** ناقلا ذهنية المتلقي من الفضاء المكاني إلى لمحات زمانية والعكس، وبين الإستعلاء (**على**) دعّم تنامي الصورة الشعرية المفصَلية. وهي صورة مأساة شخصية إبراهيم عبر حركة في المكان ونمو للزمن، من خلال تركيب الجر، الذي يعمّق الدلالة ببناء أركان المنجز الشعري.

1.3.3 توازي الجمل:

قد يقوم التوازي على تشابه الوحدات اللغوية ضمن المركّب اللغوي دون الوصول إلى حد التطابق مشكّلا توازياً البنى المتشابهة، ويمكن إيضاح ذلك عبر النموذج التالي من قصيدة **عودة الأسير**:

«ما دلّني أحَدٌ عليكِ
وحدتُ مقبرة... فنمتُ
سمعتُ أصواتا... فقمتُ
و رأيت حرباً... فاندفعتُ
و ما عرفتُ الأبجديّة»[32].

تتأسس بنية توازي الجمل الفعلية في هذا المقطع الشعري على الصيغة النحوية التالية: فعل ماض مسند إلى المتكلِّم + مفعول به + أداة العطف (الفاء) + فعل ماض مسند إلى المتكلِّم.

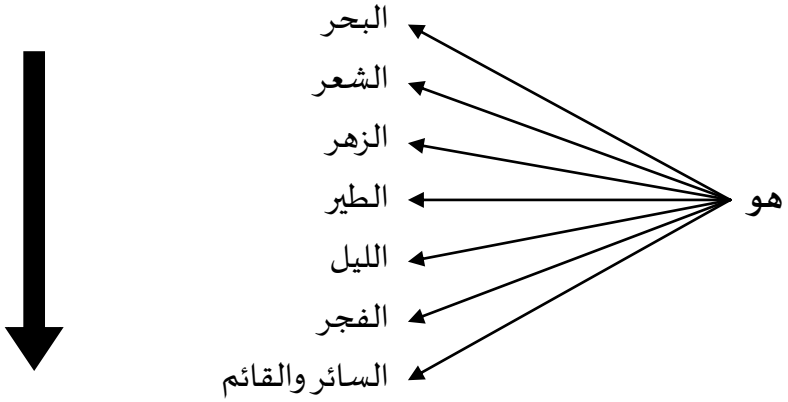
تجسد عبر عِدّة أفعال: (وجدت، نمت، سمعت، قمت، رأيت، اِندفعت) مجرّدة وأخرى مزيدة، وهذا المزج شكّل توازياً رأسياً، الذي يعتبر «التطابق التام أو الجزئي بين كلّ عناصر البناء النحوي للجمل المتوازنة على المستوى الرأسي أو العمودي، فيكون ذلك التطابق بين كلّ بيتين أو مجموعة من الأبيات، وهو ما يتحقق للنص ترابطه البنائي وإيقاعه الداخلي»[33]. وذلك بتوزيع الوحدات اللغوية في المركبات توزيعاً قائما على الإيقاع المنسجم عن طريق الصياغة النحوية بالتماثل والتناسق التام للجمل الفعلية كمياً وموقعياً، مما عمل على إثراء الإيقاع الداخلي للقصيدة تتابع باستمرارية السياق.

يقول محمود درويش من قصيدته **الرمادي**:

«الرماديّ هو البحر
هو الشعرُ
هو الزهرُ
هو الطيرُ
هو الليل هو الفجر

الرمادي هو السائر والقادم»[34].

إن بنية التوازي التركيبي للمركبات اللغوية الإسمية لا تكتفي بتجديد نفسها من خلال إجراء تعديل على مستوى المحور الاستبدالي والنص المُدرج يَشي بشيء من هذا القبيل عبر تماثل للبنية النحوية: المبتدأ + الخبر. وتكرار المبتدأ بهذه الصيغة الغيبية الدلالية تحيلنا إلى تناص مع الآية القرآنية «هُوَ اللَّهُ الَّذِي لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ(22) هُوَ اللَّهُ الَّذِي لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ(23) هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الأَسْمَاء الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ»[35]. فهي تتناص بالطريقة الأسلوبية للقرآن الكريم يتغيب المبتدأ، ويمكن بيان ذلك بإجراء تقسيم اختزالي لمحتوى المقطع الشعري، وفق الشكل الآتي:



بملاحظة الشكل السابق نستنتج اِستعمال الأسلوب الخبري عبر اِسم الإشارة (هو) الذي يدل على شيء معيّن مشار إليه لتنبيه المخاطب. و يتخد المقطع الشعري سياق منحى شاقولي يبدأ من الأرض بالوحدة اللغوية (البحر)، وينتهي في السماء.

و خوّل توازي الجمل الاِسمية اِنزياحاً شعرياً عبر ما أشاعه من تجانس صوتي في بداية كلّ سطر شعري، ساعد إيقاع تفعيلة الرمل (**فاعلاتن**) التامة حققت موسيقى داخلية عمودية.

2. 3.3 توازي الأساليب النحوية:

يمارس بناء المتوالية (وهو العمل لا يبدو منسجما مع مهماته) ما يسمى بنية التوازي، حيث يوضع المقطع في علاقة تماثل مع المقاطع الأخرى للمتوالية نفسها[36]. والتوازي بهذا التعريف الدقيق يعدّ ظاهرة أسلوبية لها تجليات سيميائية.

يقول محمود درويش من قصيدة **لا راية في الريح**:

«لا رايةٌ في الريح تخفق/
لا حصان سابحٌ في الريح/
لا طَبْلٌ يُبشر بارتفاع الموج
أو بهبوطه،
لا شيء يحدث في التراجيديَّات هذا اليوم

أُسدِلت الستارة/
غادرَ الشعراء والمتفرجون،
فلا أرزّ/
لا مظاهرةٌ/
و لا أغصان زيتون تحيي الهابطين
من المراكب متعبين من الرُّعاف
و خفّة الفصل الأخير/
كأنّهم يأتون من قدرٍ إلى قدرٍ
مصائرهم مدونة وراء النصّ إغريقية في شكل طروادّية،
بيضاء أو سوداء/
لا انكسروا ولا انتصروا
و لم يتساءلوا ماذا سيحدث في صباح غدٍ
و ماذا بعد هذا الإنتظار الهوميريّ؟/
كأنه حلم جميل يُنصف الأسرى
ويسعفهم على الليل المحلي الطويل
كأنهم قالوا
نداوي جرحنا بالملح
نحيا قرب ذكرانا»[37].

تعتبر قصيدة **راية في الريح** لسان الجماعة وضمير الشعب الفلسطيني وملاذهم من الضياع باثاً العزيمة فيهم، ولقد «إستطاع درويش أن يثبت رموزه ويطلق إشارته ويخطط هندسته للقصيدة مجدداً في نسيجها وتقنياتها ودرجة كثافتها في كلّ مرّة يمارس فيها مغامرة الكتابة »[38]، فارتبط الصوت الشعري بقضية، فكان صوتا شعريا لقضية إنسانية.

يتأسس هذا المقطع على إستحضار جغرافي متعدد الملامح، لكنّها لا تُعرّف بذاتها بقدر ما نتعرّف عليها عبر القرائن الإحالية. فالراية والحصان أيقونتان لهوية الأرض. و الطبل و المظاهرة دالتان على مقاومة العدوان الإسرائيلي. ومن هنا أظهر المركب اللغوي **أُسدلت الستارة** متبوعاً بعلامة الترقيم: «/» دليل على الفصل، والوحدة اللسانية طرواية ايقونة الإنهزام .

من جانب آخر يستوقفنا في هذا المقطع التوازي القائم على النفي من خلال: (لا رايةٌ، لا حصان، لا طبل، لا شيء، لا أرز، لا مظاهرة، لا أغصان، لا إنكسروا، لا إنتصروا)، أنّ نفي الراية والأرز والمظاهرة وأغصان الزيتون...إلخ ما هي سوى نفي للهوية بمأساوية التفرد والعزلة أمام العالم، فالشاعر يمحو هويته ليؤسس لأخرى عبر المركّب (**نحيا قرب ذكرنا**)، فيلغي الحاضر ليؤسس لهوية يتقبلها، تتجسّد في بنية النص اللغوية التي تتحرك على محورين: محور نسقي و آخر سياقي، حيث نلمس توازي دلالي ينحى المحور السياقي

بنفس الدلالة دائما، وهي دلالة النفي عبر المكوّنات اللغوية (أُسدلت، غادر، الهابطين، متعبين، الفصل الأخير، طروادية، الأسرى...) شكلّت لتوازي دلالي قائم على النفي أسس لصورة مأساوية، وهو ما يتناسب مع رؤية دوستايل التي ترى أن: "الشعر الحزين أكثر اِنسجاما"[39].

لتنوّع البنيات التركيبية أسلوب الاستفهام في اللغة العربية، رغم أنه لا يخل بالسمة الأساسية التي يحتفظ عليها، ألّا وهي السمة الدلالية، اِقتصرنا باستخراج مقطع من قصيدة **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق** كون نسق أسلوب الاستفهام في التجربة الدرويشية لا يحمل ذلك التعقيد الفلسفي، لأنّه لا يمثل الفكرة الأساسية التي تشكّل بؤرة النص الشعري، وإنما هو نسق لغوي يخدم السياق والصور المفصلية في الخطاب الشعري:

«كان يسألها ويسألها ويسألها:
متى تأتين من ساعات هذا السجن أو رئتي؟
متى تأتين من يافا ولا أمضي إلى بلدي؟
متى تأتين من لغتي؟
متى تأتين كي نمضي إلى جسدي!»[40].

تعتبر لغة هذه القصيدة من القصائد الأكثر غموضا، و اِرتكز هذا المقطع في تناميه في الفضاء المكاني على مجموعة من التصورات، اِستهلّها الشاعر بفقدان الأمل والإحساس بالمعانات الفلسطينية بالمركّب اللغوي (ساعات هذا السجن)، لينفتح الممر المغلق (لا أمضي إلى بلدي) على أمل غامض. وهذا التكاثف للصور الشعرية في بؤرة واحدة (الوجود الفلسطيني). أمّا على مستوى نسق هذا المقطع فقد توازت أنساق المركبّات اللغوية الإستفهامية باسم الإستفهام «مق»[41] الذي يدل على الزمان الماضي والمستقبل مبني على السكون في محل نصب على الظرفية، تعلق بالفعل المُضارع التام المسند إلى المخاطب المؤنث (تأتين) اِتصل بقيمة سلبية عبر الظواهر المجرّدة والمادية التالية: السجن، رئتي، جسدي... وهي على مستوى الدلالة تدور عبر حركة إلكترونية سلبية اِستفهامية. باعتبار «طرح السؤال من قبل الشاعر يعمل على إشراك المتلقي في البحث عن إجابات لتساؤل الشاعر». وهذا ما لمسناه في المقطع الشعري الذي سيتم إدراجه من قصيدة **جندي يحلم بالزنابق البيضاء**. يقول محمود درويش:

«... دخّن، ثم قال لي
كأنه يهرب من مستنقع الدماء:
حلمت بالزنابق البيضاء
بغصن الزيتون...
بطائر يعانق الصباح
فوق غصن ليمون...
- **وما** رأيت؟
-رأيت ما ضعت

عوسجة حمراء
فجرتها في الرمل... في الصدور... في البطون...
-و **كم** قتلت؟
-يصعب أن **أعدهم**
لكنني نلت وساماً واحدا
سألته، معذبا نفسي، إذن
صف لي قتيلا واحدا؟
(...)
و عندما فتشت في جيوبه
عن اسمه، وجدت صورتين
واحد ... **لزوجته**
واحد... **لطفله**...
سألته: حزنت؟
أجابني مقاطعا يا صاحِبي محمود
الحزن طير أبيض»[42].

نلمس في هذا المقطع الشعري إستخدام الشاعر لبعض الإجراءات الرياضية لصياغة وجهة نظر منطقية، إنطلاقاً من رؤية درامية بتنامي سردي عبّرت عليه أنساق الإستفهام المستعملة، إضافة إلى البنى السياقية الإستفهامية المُدرجة مثل (حزنت؟، صف لي قتيلا واحداً؟).

يتحرك المقطع الشعري بين طرفي محوري التوازي هما، محور قائم على نسق البرهان بالتراجع، وآخر قائم على المقارنة بالنقيض. ففي النسق الأوّل إستعمل الشاعر الأنساق اللغوية الإستفهامية القائمة على البرهان بالتراجع حيث يذكرها بالتسلسل الآتي:

ما رأيت؟ كم قتلت؟	}	من أجل n = 0
إذن صف لي قتيلاً واحداً؟	}	نفرض من أجل n
يصعب أن أعدّهم	}	نبرهن من أجل n+1

تميّزت البنية السياقية بالتسلسل المنطقي، وللخروج عن التجريدية ساعدت صناعة الأسئلة بالابتعاد عن التقرير النثري بقدرتها "على تضفير الصورة وتحفيز التخيل وتنشيط الطاقة الخلاقة لمتعاطيه، بطرح الإستفسارات الحقيقية والمجازية عن الذات والآخر، عن الحقيقة والإنسان، ليبني حالة من القلق الوجودي والتفاعل اللغوي والفضول الإنساني في فضاء تصوّري دلالي تراجعي. بيَّن فيه العدد اللانهائي للقتلى بالمنجز الشعري، بل أحيانا يتخلى عن واجب القصيدة عندما لا تسعفه التفعيلة. ويرى أن سلاح النثر أقوى ليقول

في لغة قوية: «تتكدس الجثث على الجثث، يحيا مع الميت، على جفاف الماء اليابس، على برد الشتاء القاحل على حبات العدس الأخيرة، على أمهات تلد وتجهض لا لشيء إلّا للدفاع عن هيكل عظمي لمكان لا مكان فيه إلا لما يملك المحاصر ولا يملك هوية إنسان لا يتعرف أحد بهويته»[43].

أمّا محور التوازي الثاني القائم على المقارنة بالنقيض، نقف أمام علاقة مقابلة بين المكوّنات اللغوية الإيجابية، وأخرى سلبية. يمكن تلخيصها في الجدول التالي:

+	طائر	البيضاء	الدماء	عوسجة	وساما	يعانق
-	مستنقع	الحمراء	الزيتون	الزنابق	قتيلا	فجرتها

تعتمد عملية المقارنة بين المكوّنات اللغوية الإيجابية ونقيضها في تفعيل دلالة الاستفهام بنبرة المساءلة واستعمال الحوار المباشر بالاستفسار: (و ما رأيت؟ رأيت ما صنعت)، وهذا الحوار الثنائي بين طرفين قد يكون غير متكافئ القوى، كأن يكون الحوار بين القاتل والمقتول. و مع هذا التجسيد المتبادل بين الرؤيا والبنية اللغوية للقصيدة تكتمل صورة الآخر، وتنحصر في إطارها المحكم وترسب في فضاء القصيدة الفيزيائي دون حراك، بل تستنقع فيه. وقد جسّد هذه الحركة لغوياً عبر المركّب اللغوي: (مستنقع الدماء)، مما عمّق الطبيعة الأيقونية للمقطع الشعري في قالب اِستفهامي باعتبار «الجمل الاستفهامية بالخصوص الاستفهام المباشر محتوية على مدلول أوّلي له طبيعة تعيينية وليست له طبيعة إنجازية »[44]. ليشير هذا المدلول إلى فعل السؤال داخل عملية التلفظ.

4. تحليل النتائج:

كل عنصر لغوي في الشعر يستخدم في تطوير قدرة العنصر الآخر. ومن هنا تقوم لغة الشعر على أساس تنظيمي يشارك فيه المعنى الشعري في اِنسجام لا قرين له خارج الشعر، مما أدى إلى اِهتمام الشعراء بتفعيل ظاهرة التوازي على المستوى الصرفي، لإدراكهم بالأثر السيّاقي الذي يحدثه استخدام صيغة صرفية معينة بتكرار ألفاظها في مواضع معينة من الأبيات.

إن حالات التوازي في شعر محمود درويش كثيرة و أساليبه متنوعة، فمنها ما جاء في التوازيات المتشعبة التي قاربت بنية القصائد مقاربة سيميو أسلوبية، ومنها التوازي الصرفي الذي رصدناه عبره سلسلة التوازيات المتماثلة الصرفية، و التوازي التركيبي الذي تم بمقاربة تحليلية جمالية استغرقت البنى التركيبية المتماثلة في المنجز الدرويشي و التي أضفت أثرها في إنتاج كينونات المبنى و جماليات المعنى. يعكس ذلك تجربة الشاعر الانفعالية التي شكلها.

يتجلى الدور الجمالي للتوازي بصفة خاصة في شعر محمود درويش بحيث يكون فاعلا في تشكيل الإيقاع، و في تدعيم الدلالات، و توكيد المعاني المقصودة بهدف إحداث الأثر الموسيقي للسمع. وذلك بالهيمنة الملفتة للنظر في المتن الشعري، بحيث تجعل من القارئ يتخذها بؤرة دلالية يرتكز عليها لاستقراء ما غيبه النص الشعري من دلالات نفسية ووجدانية.

إن أهم ما في تجربة شعر محمود درويش هو المزج الخلّاق بين ما هو تاريخي وما هو راهن، ثم تحويله إلى تجربة فردية عبر علامات اللغة الشعرية التي هي في الأصل خروج عن اللغة السابقة عليها، هي أصلا انحراف عن المعهود وطرقٌ لصيغ جديدة في القول والتعبير.

5. خاتمة:

إن تشكل القصيدة العربية المعاصرة انحدر من تأثر الفنون في أبنيتها، فلم تعد رهن ثقافتها فخرجت عن مواصفات التشكل البنائي إلى أبنية أجناس فنون أخرى، وعليه فقد امتدت معالم بنائية قائمة على معمارية التوازي، مما مكن القصيدة المعاصرة تتبع منحى هندسي للبناء الشعري، و ذلك باعتمادها على التوازي الذي نجد له امتداد معرفي في المتصورات السيميائية.

يعتمد التوازي الصرفي على تكرار بنى لفظية ذات صيغ صرفية متشابهة، مما يعيّن على تقوية إيقاع الفكرة ودعم الدلالة التي يعبر عنها النص. وذلك بخلق وحدة إيقاعية تزيد من الإيقاع الداخلي للقصيدة. وإن هذا النوع من التوازي يبيّن أثر إشتقاقات اللفظية أو تكرار الصيغ بعينها في تشكيل النصوص الشعرية، وما لهذا الأنساق المتوازنة من إيحاء ومعنى يمكن للباحث أن يستدل عليها. كما يظهر دور القافية في التشكيل العام للإيقاع لأن الوزن الشعري يتماشى مباشرة مع مبدأ التوازي.

إن قراءتنا لشعر محمود درويش علاوة تقود في مجملها إلى تفسير تماسك النص، وكيفية بناء المقاطع ونمو الموضوعات نحو تحقيق أغراض تخاطبية معينة، تثير مسائل جمالية ودلالية تعبر عن انسجام النص مع السياق العام.

تعددت تقنيات المنجز الشعري، وتنوعت أساليبه الفنية. وهيكلة بنائه اِستغلها الشاعر للتعبير عن حالته النفسية التي كان يكابدها المتمثلة من موقفه من مأساة وطنه. وكان من بين هذه التقنيات ظاهرة التوازي التي أسست لهيئة شعر محمود درويش عاملة على ضبط الوقفة البارزة فيه، كونه شكل إبلاغي سواء كان تأدية شفوية أو مكتوبة، شكل خطابي أو بصري فالتوازن ينبني على ترجيع المشابهة الرابطة للشكل الكلي للشعر المعاصر، كونه مفتوح على أسلوبية الشكل وشعرية الوحدات المتشاكلة، مما يضفي أسبقية الصوت على الدلالة، وهذا ما ينبني عليه النص الشعري الدرويشي بالتزامه بمعيارية التوزيع.

6. قائمة المراجع:

- المؤلفات:

أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1989.

أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الكيان، الرياض، د ت .

أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، مخبر النقد والدراسات الأدبية واللسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سيدي بلعباس، 2002.

أوس داوود يعقوب، محمود درويش مختارات شعرية ونثرية، دار صفحات للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 2010.

جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

حبيب مونسي، نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2001.

حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي وحنون مبارك، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

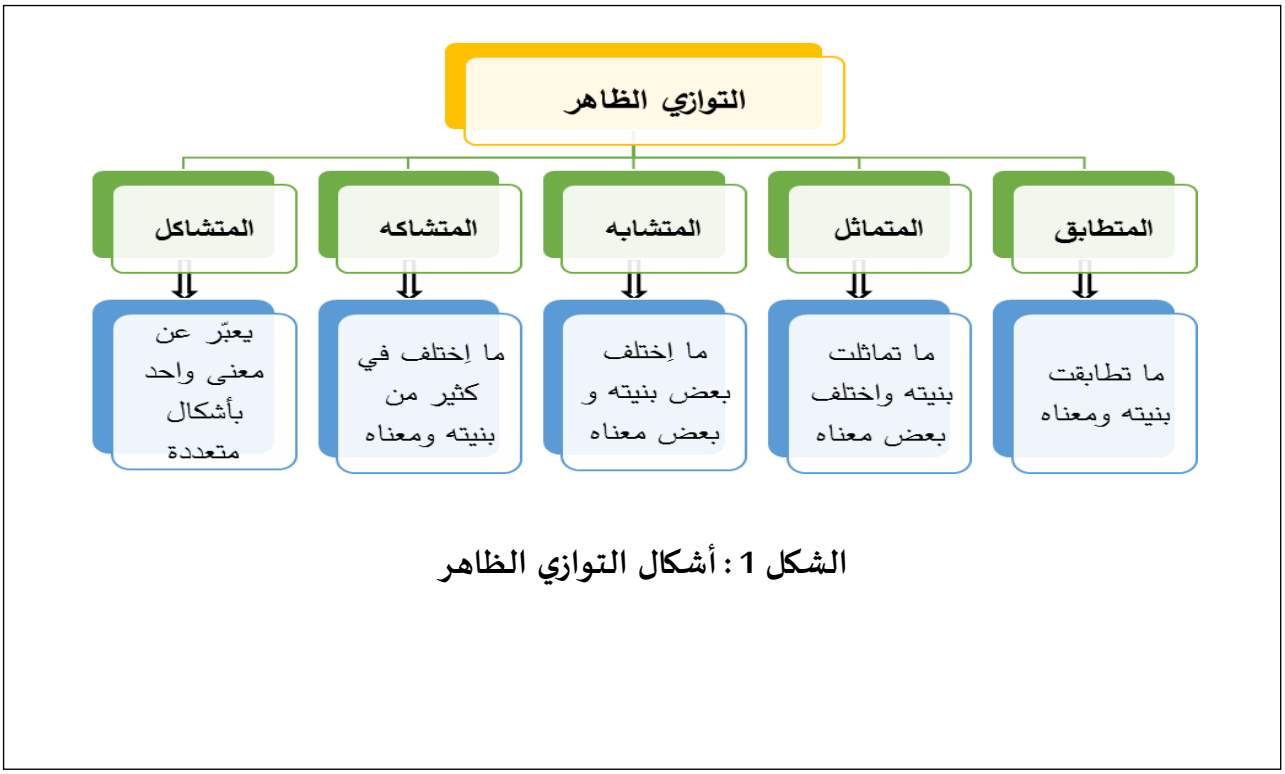
شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، 2012

صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2010.
عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، ط1، بيروت، لبنان، 1986.
عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1999.
محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1998.
محمود درويش، ديوان آخر الليل، دار العودة، الطبعة 14، بيروت، 1994.
محمود درويش، ديوان الأعمال الأولى، قصيدة حبيبتي تنهض من نومها، رياض الريس للكتب والنشر، ط 1، 2005.
محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة،الطبعة الثانية، المجلد الثاني، بيروت، 1978.
محمود درويش، عابرون في كلام عابر، دار بقال للنشر، الدار البيضاء، 1991.
يعقوب أميل بديع، معجم الطلاب في الإعراب والإملاء، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1986.
يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.

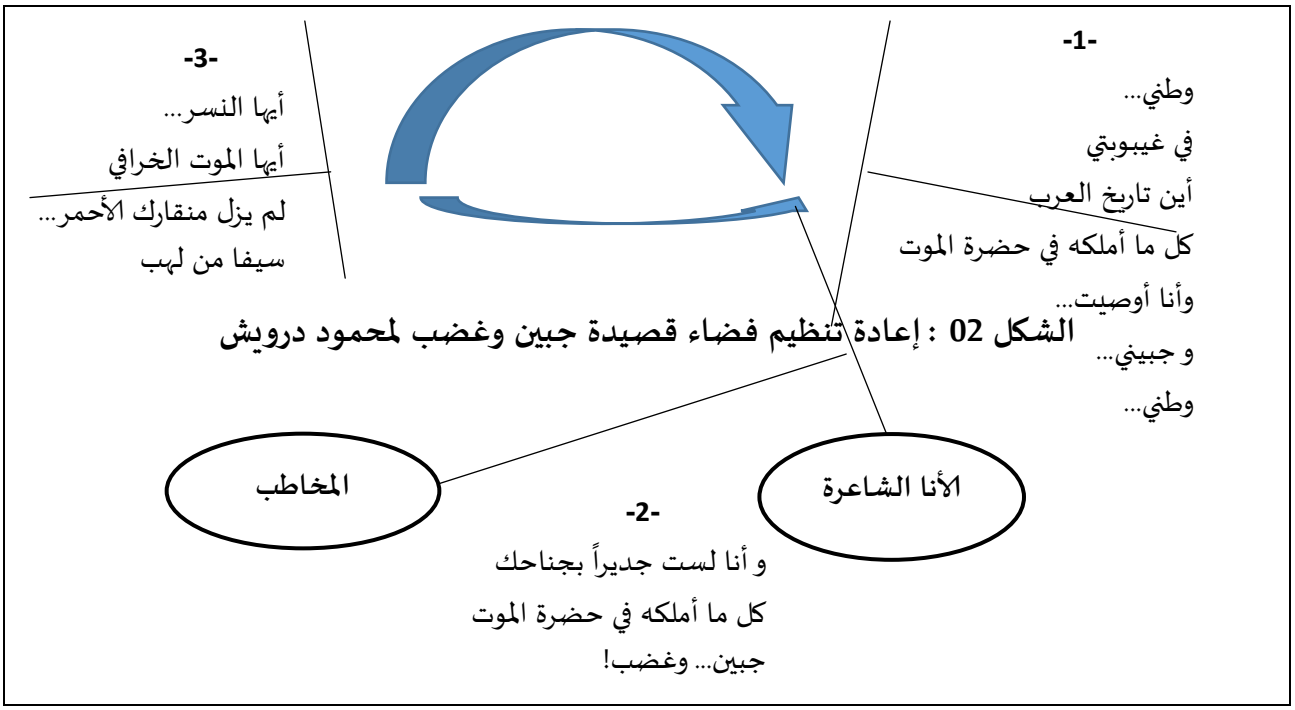
- المقالات:

إبراهيم حمداني، بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الأساسية،جامعة الموصل، العدد 13، 2013 .
بنعيسي أزاييط، تحليل الاستفهام في إطار بعض النماذج التداولية اللسانية، مجلة مكناسة، العدد3، المغرب، 1989.
عبد القادر فيدوح، بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر، مجلة الفصول الأربعة، ليبيا، الإتحاد العام للأدباء، العدد 81، 2012.
محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 18، 1999.
مولاي حورية، بنية الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2007.
ناصر يعقوب، قصيدة القناع، قراءة في قصيدة «رحلة المتنبي إلى مصر» لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 4، 2008.
وهاب داودي، البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار)، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 10، 2014.

7. ملاحق:



الشكل 1 : أشكال التوازي الظاهر



الشكل 02 : إعادة تنظيم فضاء قصيدة جبين وغضب لمحمود درويش

8. الهوامش:

[1] إبراهيم حمداني، بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الأساسية،جامعة الموصل، العدد 13، 2013، ص 22 .

[2] شهاب الدين النويري، نهاية الأرب الأرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، 2012، ص 105

[3] المرجع نفسه، ص 107.

[4] أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1989، ص 283.

[5] حبيب مونسي، نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2001، ص 48.

[6] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي وحنون مبارك، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 106.

[7] عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1999، ص 16.

[8] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص127.

[9] المرجع نفسه، ص 98.

[10] المرجع نفسه، ص 164.

[11] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، ط1، بيروت، لبنان، 1986، ص 199.

[12] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص 198.

[13] محمود درويش، ديوان آخر الليل، دار العودة، الطبعة 14، بيروت، 1994، ص 243.

[14] عبد القادر فيدوح، بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر، مجلة الفصول الأربعة، ليبيا، الإتحاد العام للأدباء، العدد 81، 2012، ص 537.

[15] مولاي حورية، بنية الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، سيدي بلعباس، الجزائر، 2007، ص 45.

[16] محمود درويش، ديوان الأعمال الأولى، قصيدة حبيبتي تنهض من نومها، رياض الريس للكتب والنشر، ط 1، 2005، ص 374.

[17] ينظر محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 18، 1999، ص 80.

[18] محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة،الطبعة الثانية، المجلد الثاني، بيروت، 1978، ص 326.

[19] ناصر يعقوب، قصيدة القناع، قراءة في قصيدة «رحلة المتنبي إلى مصر» لمحمود درويش مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 3+4، 2008، ص 263.

[20] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مرجع سابق ، ص 329-331.

[21] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 129.

[22] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مرجع سابق، ص 355.

[23] سورة الفجر، الآيات 27-30.

[24] أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الكيان، الرياض، د ت، ص 51.

[25] محمود درويش، الأعمال الأولى، قصيدة بطاقة هوية، مرجع سابق، ص 80

[26] أوس داوود يعقوب، محمود درويش مختارات شعرية ونثرية، دار صفحات للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 2010، ص 248.

[27] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مرجع سابق، ص 328.

[28] جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 65.

[29] أوس داوود يعقوب، مرجع سابق، ص 230.

[30] أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، مخبر النقد والدراسات الأدبية واللسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سيدي بلعباس، 2002، ص 61.

[31] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مرجع سابق، ص 510.

[32] المرجع نفسه، ص 337.

[33] وهاب داودي، البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار)، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 10، 2014، ص 314.

[34] محمود درويش، مرجع سابق، ص 350.

[35] سورة الحشر، الآيات 22-24.

[36] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 100.

[37] محمود درويش، قصيدة لا تعتذر عما فعلت، مرجع سابق، ص 35.

[38] صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2010، ص 17.

[39] المرجع نفسه، ص 40.

[40] محمود درويش، أحبك أو لا أحبك، مرجع سابق، ص 399.

[41] يعقوب أميل بديع، معجم الطلاب في الإعراب والإملاء، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1986، ص 57.

[42] محمود درويش، الأعمال الأولى، قصيدة جندي يحلم بالزنابق البيضاء، مرجع ساق، ص 203.

[43] محمود درويش، عابرون في كلام عابر، دار بقال للنشر، الدار البيضاء، 1991، ص 85.

[44] بنعيسي أزاييط، تحليل الاستفهام في إطار بعض النماذج التداولية اللسانية، مجلة مكناسة، العدد3، المغرب، 1989، ص 83 .